

撰文/陈世雄



眉户戏《退开的玫瑰》的玫瑰》

精品剧目求索录

In Search of Fine works of Stage Art

2006年的金秋时节,从9月18日至10月30日,我和国家舞台艺术精品工程评审组其他评委一道,在文化部艺术司领导的率领下,跑遍大江南北的23座城市,观看了30台备选剧目,亲身体验到我国舞台艺术水平的迅速提高,感到十分兴奋,同时也产生了不少联想,思考了不少问题。

一、艺术精品与艺术批评

创作与批评好比鸟之双翼、人之双足,可以说缺一不可。没有独立而自由的、实事求是的、富于辩证精神的艺术批评,就不可能有真正繁荣的、富于活力的艺术创作,这是历史所证明了的。国家舞台艺术精品工程的剧目当然也不例外。这个道理谁都明白,所以评审团每到一地,当地的有关领导都会真诚地表示:欢迎批评、提出宝贵意见。

然而,对精品工程剧目,特别是备选剧目提出批评意见,却是最不容易的事情。一旦你指出某一剧目存在着什么缺点,人们会不会怀疑你不赞成这台剧目正式入选为精品剧目?你会不会站到某某剧团的对立面,甚至是某省数千万人民的对立面?你会不会被怀疑是故意和已经表态的某某领导唱反调?

这就是对评委们的考验了。

面对这些问题,我想谈两点看法:第一,艺术精品不等于经典作品;第二,“真金不怕火炼”,即使是经典作品、世界名剧,也是在批评中成长、传播的。莎士比亚戏剧就是一个很典型的例子。历史上有许多人,包括列夫·托尔斯泰和肖伯纳这样的大文豪,都曾对莎士比亚戏剧提出否定性的批评,但都没能使它黯然失色。进入20世纪,莎剧“得到前所未有的传播,显示出强大的艺术生命力。同样的道理,我们的

舞台艺术精品,也应当欢迎人们提出批评,应当善于从批评中吸取营养、不断地加工提高;另一方面,评委和批评家也要敢于展开实事求是的批评、促进创作水平的提高。

不可否认,批评家们有难言的苦衷:面对各种等级的评奖和筛选,各省市之间、各剧团之间的竞争空前激烈,他们都需要评论界的支持,于是艺术批评往往变成“艺术地批评”。当你试图在肯定成绩的前提下指出某些不足之处时,必须小心翼翼,或者干脆避而不谈。

当然,存在着另一种批评方式,这就是在“自己人”的小圈子内进行的讨论,这种批评往往是直言不讳的,但这只是一种“全封闭式”的口头批评,并不能形成一种公共资源,既不能与读者、观众共享,也无法供人研究而上升到学术的层面。

二、戏曲:徘徊在传统与时尚之间

有人开玩笑说,中国戏曲真是难以“守寡”。这里所说的“守寡”,指的是恪守以一当十、以少胜多、“四两拨千斤”的写意原则,指的是遵循梅耶荷德在称赞日本绘画时所举出的用一支梅花来表现整个春天的象征原则。在从“读的时代”进入“看的时代”或称“读图时代”的今天,中国戏曲是否有必要恪守这一原则,如何恪守这一原则,已经有过不少讨论。

在2005—2006年度的30台备选精品剧目中,戏曲占了10台。虽然其中有些剧目未能摆脱“大制作”,但是总的说来,盲目追求“大制作”的风气在较大程度上得到了扭转。可以隐隐约约地感到一种新的趋势,这就是探索一条介于传统与时尚之间的中间道路。其特征是,写意与写实相结合,能简即简,该繁即繁。必要时可以综合运用阿庇亚式的平台、



昆剧《公孙子都》



评剧《凤阳情》

阶梯,戈登·克雷式的条屏,斯沃博达式的投影,乃至西方的一切现代技术手段,而始终不忘写意的、象征的原则。

举个例子吧:上海京剧院的京剧《廉吏于成龙》就从昔日《贞观盛世》的写实立场上向写意的传统回归了一大步。舞台布景明显比以前简洁明快、富于象征性。例如于成龙探监一场,只用两排栅栏表示监狱,在黑色的背景下,用灯光排列方向的变化来表现监狱中东西南北方向的变化,十分巧妙。现代灯光技术在剧中发挥了重要作用,往往是光变景移,节奏非常紧凑,这是传统京剧所难以做到的。

眉户戏《迟开的玫瑰》是一出现代戏,时间跨度达17年,每一场戏的情节都发生在女主人公乔雪梅生日那一天,地点都在她家院子里。她家老宅是一座有保护价值的民居,因此布景一直到剧终没有什么变化,城市的巨大变化是通过天幕幻灯来体现的,近景和远景形成鲜明对比。为了表现雪梅的心理活动,她家的老式大门设计成可以旋转或者向台口推进的活动门,当“门”和女主人公被推向观众时,便造成如同电影特写般的效果。全剧只用一景,虽然基本上是写实风格的,但是十分简约,这一设计是剧本结构所决定的,和那些奢华的“大制作”毫无共同之处。

桂剧《大儒还乡》的舞台设计很有特色,天幕上的远景用古代彩墨画的风格绘成,舞台上基本不用实景,而是大量运用了条屏。条屏上用白描手法画着山水、花鸟。一面面条屏可以在台上组合成一堵墙,只留出二、三米宽的口,作为人物进出的“门”,也可以开得很宽。条屏的组合和移动还用来表现船队在运河上行进的情景,构思颇为巧妙。

花鼓戏《十二月等郎》展现在观众面前的是平坦的江汉平原,舞台上空荡荡的,根据剧情需要临时添加一些元素,例如房屋、树木、草堆,但都是风格化、装饰性的。全剧没有写实的布景。台面由许多可以左右滑动的平台拼接而成,许多动感极强的场面,例如小船在水面上行进、大堤决口、洪水喷涌、男女主人公跳入水中抢险等,都表现得十分形象生动,同时又具有写意性。

昆剧《公孙子都》给人印象最深的是祭足和子都乘坐的那辆战车和舞台深处那座高耸的、代表城墙的平台。虽然该

剧有运用“人海战术”之嫌,但是舞台设计总的说来是简朴的。

评剧《凤阳情》、梨园戏《节妇吟》和豫剧《铡刀下的红梅》都运用了转台,以简洁的手段表现了时空的转换,但是,对于梨园戏这样古老的、表演高度程式化剧种来说,转台(特别是写实风格的转台)会不会和虚拟的表演形成矛盾,这是值得探讨的。

确实,在今天,采用传统的“一桌二椅”模式已经很难满足观众、特别是青少年观众的欲望了。这是什么原因?是不是我们已经进入了一个特别讲究视听享受的时代?如果说电视的普及使我们从“读的时代”进入了“看的时代”,那么,数码技术又使“看”的欲望急剧膨胀起来。如今,高科技的运用已经能在电影、电视上创造出过去无法想象的图像,可以说,只要你能想象得出,都可以通过数码技术将它转化为形象,这就极大地刺激了人们“看”的欲望。面对这一新的趋势,中国戏曲也许有必要寻求一条新的出路。

上面列举的剧目也许是这种新趋势的体现。既没有人采用传统的“一桌二椅”模式,也很少有人盲目地追求“大制作”。人们正在思考、探索,只是方式不同、成效不同罢了。

三、创新出精品

一部艺术发展史就是一部不断创新的历史。创新是艺术的生命和灵魂。创新是绝对的,而传统只是相对的,是历史上一切创新积淀而成的产物,它是不断流变、发展的。

创新出精品,这次评审的剧目雄辩地说明了这一点。

评委们赞口不绝的一台剧目,是广州军区的杂技天鹅湖”。这是两个区别很大的艺术品种——杂技与芭蕾舞相结合产生的新艺术品种。广州军区的艺术家们找到了二者的契合点——技巧性。不论芭蕾舞还是杂技,都是人的技巧的展示,都是在挑战人的体能极限、控制身体技能的极限。这是它们的共同点和结合的基础。“杂技天鹅湖”一方面借用芭蕾舞剧《天鹅湖》展示惊人的杂技技巧,另一方面通过杂技元素的加入使古典芭蕾舞剧焕发新的光彩。

在芭蕾舞剧《天鹅湖》原作中,有不少舞蹈场面本来就与剧情关系不大,甚至可以看成纯粹的舞蹈技巧的展示。这

些场面正是杂技可以大有作为而不至于损害原剧精神的地方。而由于杂技技巧往往比起芭蕾舞技巧难度更大、更惊险,这些技巧展示场面便更加具有震撼人心的力量。

“杂技天鹅湖”对芭蕾舞原作进行了大胆的改造。例如:中国观众特别喜爱的四小天鹅舞被改造成四只小青蛙的舞蹈,于是出现了西方芭蕾舞中罕见的双腿朝上的舞蹈语汇,产生了一种滑稽、怪诞的效果。大天鹅的群舞没有像原作那样以腿部动作为主,而是改为以手的动作为主,演员全都穿着带着轮子的鞋,在舞台上迅速移动,造成群鹅在湖面上游动的感觉,与原剧相比,另有一种妙处。手的动作当然不像原剧那样简单,而是包括了耍帽子等高难度动作在内。第一幕就出现了一个20多只白天鹅表演帽子杂技的盛大场面,令人叹为观止。

芭蕾舞与杂技的巧妙结合叫人美不胜收:双人舞可以是女演员与骑独轮车的男演员的高难度配合,独舞可以是上肢的耍球杂技与下肢的芭蕾舞步的结合,传统芭蕾舞中的“托举”变成了男演员的力量与女演员杂技柔功的结合……一切都在柴可夫斯基的音乐中进行,编导对原曲做了一些删节,某些片断则重复运用,但都是为了内容的需要,并不损害原曲的美感,这主要得益于表演的巨大成功。

“杂技天鹅湖”的成功宣告了一种艺术新品种的诞生,它不仅对于中国,而且对于全世界都有重要意义。

《风中少林》是戏剧、舞蹈与武术结合的产物,堪称杂技剧《天鹅湖》的姐妹篇。中国武术除了因为可用于格斗而具有实战性,还因为展示了技巧的一面而具有表演属性,它被吸收到舞台艺术中来是顺理成章的。《风中少林》的成就不仅在于将武术结合于舞剧之中,形成了新舞蹈语汇,它在艺术上也有很高的境界。最突出的一个特点是通过动与静、虚与实的处理形象地体现了禅宗的精神。武功的力量来源于精神的力量,它是善的捍卫者。善良最终压倒了邪恶,爱情取得了胜利。

创新出精品的另一个典型例子是话剧《我在天堂等你》。其最大的特点是创造性地运用了叙事体结构。剧中的叙述者不是专门为叙述而设置的(譬如,苏联故事片《黑桃皇后》中的叙述者就是编导外加的、脱离剧情的叙述者),而是故事中的女主人公白雪梅。故事有两个时空层次,一个在五十年前,一个在五十年后的今天。年轻的白雪梅和年老的白雪梅分别由两个演员扮演,她们在两个不同的时空层次中都有戏。年老的白雪梅是主要的叙述者,发生在两个时空层次上的情节都由她的叙述引出来。她可以进入五十年前的时空中,站立在五十年前的人物身旁进行叙述,周围的人们都没有感觉到她的存在,而在某一时刻,她又可以走到年轻的白雪梅身旁,和她对话。年轻的白雪梅好奇地问她:“你是谁?”这是久经锻炼的老战士和五十年前年轻幼稚的自己对话。年老的白雪梅说:“让我们放弃心中对爱情浪漫的幻想吧!”年轻的白雪梅问她:“我们?”年老的白雪梅答道:“你和我。”可见,这段对话也可以看作她们内心矛盾的外化。过去

我们常见的是人物与自我在同时空中的对话,但是很少见到人物和半个世纪前的自我进行对话。对于《我在天堂等你》这部结构上异常独特的剧作而言,这样的对话是非常自然的,丝毫不显得做作。这场对话纯粹是假定性的、充满诗意的,是在哲理层次上进行的,它说明《我在天堂等你》一剧完全突破了传统话剧的局限,其表现力为传统结构的话剧所无法比拟。过去有人将阿尔布卓夫的《伊尔库茨克的故事》说成“假定性戏剧的百科全书”,我认为《我在天堂等你》在假定性手法的运用上更进一步,有了新的创造。

《我在天堂等你》的叙述性特征不仅仅表现为叙事体的结构和叙述者的设置。实际上,剧中的每个人物都可以是叙述者。他(她)随时随地可以在一个瞬间从剧中人转变为叙述者,向观众预告事件将要怎样发生,并且加以评价。这就对演员的表演提出了新的、当然也是更高的要求。当演员扮演角色时,他必须体验角色的内心生活,他就是“角色”;当演员转化为叙述者时,他必须立即从“体验”的状态中“跳”出来,进行叙述。当他完成叙述时,又必须立即重新进入角色。这样,“跳进”、“跳出”的交替,是一种难以掌握的技巧。编导黄定山说过《我在天堂等你》一剧中演员的表演是一种“叙述性表演”。我看过演出后,觉得演员在扮演角色时是动情的、进入角色的,所以,如果说这是一种以体验为主,只在某些片断脱离角色、转化为叙述者的表演,也许更为贴切。

《我在天堂等你》一剧的创新还表现于其他方面,如虚拟的表演、运用灯光将舞台分割为若干方形的表演区等等。

话剧《沧海争流》是创作于十年前的优秀作品,以活着的施琅与郑成功的亡灵对话的方式来结构全剧,是它的主要特色。剧中设置了一个活着的老施琅和一个青年施琅,老施琅是全剧的叙述者和郑成功亡灵的对话者。十年之前,这种新颖的结构在国内还是不多见的。郑、施二人在观念上的分歧异常深刻,他们之间政治的对立持续了很长时间,可是,在施琅降清后,两人就分开了,要表现他们的矛盾,用写实的手法是极为困难的。作者找到了一种最适合于内容的对话形式,这一创新对近十年来我国的话剧艺术产生了积极的影响。

艺术创新的又一亮点是京剧交响剧诗《梅兰芳》。这是一部用交响乐队加京剧主要乐器伴奏的诗体京剧,在体裁上与过去的京剧样板戏有明显的区别,采用的是诗的结构方式,而不是戏剧的结构方式,同时又富于戏剧性。梅兰芳蓄须明志,拒绝为日本人演出,这是交响剧诗的中心事件。然而作品并不局限于表现这一事件,而是超越了这一事件,以抒发梅兰芳的人生理想、审美理想和高尚情操为主线,追求的是诗的意境。因此,这部作品的成功演出应当看成一种新的艺术样式的诞生,看成京剧艺术、交响乐艺术的一个创新成果。

上面谈的主要是艺术形式的创新,实际上艺术内容的创新同样重要。内容决定形式,因此内容的创新往往具有决定性的意义。探寻新的题材、塑造新的主人公,这是艺术创新的首要问题。在这次评审的剧目中,出现了一批新型主人公。这

里要特别谈谈眉户戏《迟开的玫瑰》,该剧在人物形象的塑造上为我们提供的新鲜经验尤其值得注意。女主人公乔雪梅与戏曲舞台上那些我们看惯了的人物截然不同。她是个平凡的小人物,可以说她的特点就是似乎没有什么特点,她的作为就是似乎没有作为——考上了大学,可是她不去上学,十几年来只是守在家里,照顾自己的父母、弟妹。外界的新鲜事物,她也很少了解。在日常生活中,人们只会忽略她,几乎不可能注意她。中国戏曲的传统是追求情节的新奇,故事无奇不传,平凡的小人物难以成为戏曲的主人公。乔雪梅和《琵琶记》中的赵五娘有一点相似的地方,这就是她们都非常孝顺,都牺牲自我来照顾家人。不同之处是,赵五娘的经历非常富于传奇性,而乔雪梅的故事则简单得多、平淡得多。就连暗恋着她的男子,也只是一个专门清阴沟的清洁工,作者为他安排的台词、唱词都很少,是个毫不起眼的小人物。他对乔雪梅的爱恋完全是单方面的暗恋,因此剧中不可能安排恋爱场面。两人的婚姻是在全剧的最后才成功的,在这之前,乔雪梅并未发现清洁工对她的爱恋。因此《迟开的玫瑰》最了不起的地方,就是于平凡中发掘不平凡,在日常生活中发掘诗意。像这样的戏曲作品,不仅近年来少见,而且是建国五十多年来少见的。

花鼓戏《十二月等郎》是又一出以普通人为主人公的好戏。被选为组长的苗子原来只不过想“当个小女人”,村长外号“骚鸡公”,根本不是什么英雄;县里来的队长周龙也是个普普通通的干部,没有什么过人之处。每一场戏都充满了浓厚的生活气息。第一场“正月”一开幕,舞台上挤满了背着行李要外出打工的男人和为他们送行的女人。“男人去打工,正月下旬广东。”唱词朴实无华。“不要走……新婚的喜酒变成了苦酒,青春变成了长长的守候。”妇女们的哀怨催人泪下。没有贯穿全剧的中心事件,作者追求的首先不是戏剧性,而是抒情性。编剧按照时间的顺序选取正月到腊月等七个月份,组成全剧的七场戏。有不少令人难忘的抒情场面。“二月”一场,导演设计了四个妇女分别站在不同空间舞动被子的场面,此时灯光朦胧,音乐如泣如诉,烘托出妇女们春夜难眠、思念丈夫的情景。倘若不是创作人员对农民弟兄有着深切的了解和深厚的感情,是不可能构思出这样感人的场面的。

遗憾的是,对普通人、特别是底层民众的关注似乎还少了些。30台剧目中,以商人为主人公的占了4台(包括舞剧),似乎多了些。艺术创新固然包括形式与内容的创新,但是,内容的创新,特别是人物形象的创新更为重要。这个问题是值得注意的。

四、话剧:从现实的层次向哲理的层次深化

话剧反映现实生活是最直接、最逼真的,这是它的长处,但是,剧作家如果不能很好地驾驭题材、超越题材,艺术就会成为生活的简单描摹,逼真而直接的“反映”就会成为它的短处。话剧最怕成为某种理念的图解,不管这是政治的、经济的还是军事的理念。尽管作者所要阐述的理念是完全正

确的,但是,当这种正确性已经普遍地被人们认识之后,作品就会渐渐地失去它昔日的光辉,它的舞台生命力就会渐渐地减弱。

因此,经典的话剧作品通常有两个层次,第一层次是现实生活的层次,第二层次是哲理的层次。二者的关系是结构性的,所谓哲理的层次不是生硬地贴上去的,而是有机地存在于剧作之中的。

例如,易卜生的《人民公敌》写了这么一个故事:斯多克芒医生发现海滨浴场的水质严重污染,并加以揭露,从而威胁到这座城市的经济支柱——疗养业,结果被宣布为“人民公敌”。这个现实的层次是剧本的第一层次。剧本还有第二层次,这就是指出了真理往往在少数人手中,世界上最有力量的往往是最孤立的人。这是剧本的哲理层次。尽管有人批判易卜生这一思想有尼采主义色彩,但是,它很有哲理性,这是毫无疑问的。它跨越特定的时空,对不同时代、不同地域、不同民族的人们来说都是一个值得思考的哲学问题。

再举个例子,萨特的剧作《苍蝇》是一部世界名剧,上演于1942年法西斯占领下的巴黎。它借用了俄瑞斯忒斯重返故国、手刃生母和篡夺王位的埃癸斯托斯,为父报仇的故事,并巧妙地加以改造,使之成为一部法国抵抗运动的戏剧宣言。这是剧本的第一个层次,它是政治性的,所以又是政治的层次。但是剧本同时又有第二个层次——哲学层次,在这个层次上,阐明了存在主义的自由观。主人公俄瑞斯忒斯既是反抗意志的象征,又是自由意志的象征,既有选择的自由(是斗争还是反抗?是英勇行动还是胆怯不行动?),又必须对社会、对人类负责。这就是说,个人选择的自由是和社会与人类的利益分不开的,因此人必须对自己的行为负责。

《苍蝇》在法西斯占领下的法国演出,引起强烈的轰动,是由于政治的层次;在反法西斯战争胜利之后,《苍蝇》同样受到人们的欢迎,则是它的第二层次即哲学的层次在起作用。假如没有这个层次,《苍蝇》很可能在二战结束后逐渐成为一部“过时”的剧作。

相比之下,我们的剧作往往缺乏哲理性(黄佐临先生早在上世纪60年代就谈过这个问题)。这次参加评选的《“厄尔尼诺”报告》运用了三一律式的结构,显示了作者深厚的功力,剧本的语言艺术是出类拔萃的,演员的表演充满激情,很有感染力。但是,剧中人物围绕着市场经济的优越性、必要性,以及如何适应市场经济的新时代这类问题开展了过多的辩论。在我国的市场经济已经成为事实的今天,这些辩论很难像该剧初次上演时那样引起观众的强烈反响了。如果这个剧本像萨特的《苍蝇》那样有一个深刻的哲理层次,那么,它的舞台生命力就会更加强大。在10月的演出中,剧中加进了关于“人的欲望”的议论,试图在“市场经济”的话题之外探讨更为深刻的、哲理性的永恒主题,但是这一努力并不十分成功。

所谓“哲理”是研究人对世界的认识、价值、伦理和美学关系的社会意识形式,因此超越特定的时代、地域和民族而



具有全人类的普遍意义。哲理思考是不会过时的,不朽的名著之所以不朽,就是因为包含了深刻的哲理。作品的哲理层次被现实(过去的历史现实或者当前的现实)层次覆盖着、蕴含着,并通过现实层次以艺术的方式形象地透露出来。这就是说,作品的哲理性并不意味着在作品中大写哲学讲义,让人物大段大段地高谈阔论,而是自然而然地流露出来。

话剧《沧海争流》中那首贯穿全剧的诗歌给人留下难忘的印象:“举头红日近,回首白云低,只有天在上,而无山与齐。”它暗喻了郑成功、施琅二人的微妙关系。《沧海争流》成功的关键,就在于选取郑成功与施琅的关系作为突破口,切入被许多剧作家视为畏途的郑成功题材。郑、施二人冲突的内涵是多义的,它一方面表明道义的力量、精神的力量是多么的强大,战争中的失败者在道义上、精神上可以是胜利者;反之,战争的胜利者可以是道义上、精神上的失败者(郑成功为了依义而行,宁可战败,施琅最终生俘了郑成功的家人,可是却不得不承认自己在精神上是个失败者,在事业上是郑成功的后继者)。而在另一方面,剧本还告诉我们,决定胜负与成败、制约历史发展的因素是极为复杂的,历史的发展有其必然性,但偶然性因素的作用不可忽视,领袖人物的个性就是一种不可忽视的偶然性因素;性格上的弱点或者心理上的失常都有可能使他们做出错误的决策,所谓“一失足而成千古恨”。郑、施二人的悲剧就是这么造成的,他们留给后人的教训极其深刻,具有普遍的永恒的意义。

因此,不能把《沧海争流》简单地看成一部“台海题材”的作品,它既是一部历史剧,同时又是一部心理剧和哲理剧。

话剧《我在天堂等你》和“厄尔尼诺”报告》有某些相似之处,都涉及了军队干部家属“下海”经商的问题。但是,《我在天堂等你》没有纠缠于这个问题,而是深入探讨了人生观、价值观问题。进入市场经济的时代之后,牺牲个人利

益、甚至献出自己生命的英雄主义精神是不是过时了?我们的时代需要不需要这种精神?剧作家没有在剧本中写冗长的议论,也没有提供一段完整的答案,只是通过故事情节与人物形象,以艺术的方式回答了这个富于哲理性的问题。

话剧《立秋》的故事发生在民国初年,正逢各种西方思潮涌入中国,产生巨大影响的年代,社会的变迁和动荡反映到山西富商马洪翰家的大院内,戏剧冲突异常复杂,有马洪翰女儿的婚姻问题,有马洪翰出走的儿子能不能回家继承父业的问题,而中心事件是马家的丰德票号生死存亡的问题。各种矛盾集中到马洪翰一人身上,而马洪翰选择了坚守祖业的保守路线,拒绝走现代银行的道路。尽

管他的合作者许凌翔向他伸出援手,使他暂时摆脱了危局,但他明白,毕竟是到了“立秋”时节,枯黄的落叶纷纷飘下,预示着悲剧的不可避免。马洪翰像是个“明知不可为而为之”的悲剧英雄,在商战中宁可失败,也要坚守传统的信念,可谓矢志不移,独立支撑,力求补天。在这一点上,他颇似《沧海争流》中的郑成功。《立秋》在恪守道义与商战成败的关系上深入进行价值观、伦理观的探索,从而在现实层次之下蕴含着一个意境悲凉的哲理层次,这是它的可贵之处,也是它比起另外两部以商人为主人公的话剧——《十三行商人》和《望天吼》高明的地方。

五、莫让“堂皇富丽把演员们遮盖住”

国家舞台艺术精品工程由国家拨出专款,由各级政府组织各方面力量负责实施,体现了社会主义制度下集中力量办大事的能力,体现了我们国家的政治优势。30台备选的精品剧目确实给人美不胜收的感觉,是我国文艺事业大繁荣的一个缩影。

然而,有一种现象值得我们注意,这就是有个别地方、个别剧目过分地讲排场、摆阔气。灯光布景过于庞杂,人物服饰过于奢华,动用人力过于众多,场面铺排过于浩大的现象确实存在。

排场阔绰的舞台装置和奢侈的服饰倘若不是为了表现剧情,而只是为了“好看”,那就是和精品工程的初衷相矛盾的。

过于豪华的舞台和服饰往往并不是艺术的朋友,而是艺术的敌人。黑格尔曾对近代德国歌剧、芭蕾舞剧的“浪费”现象提出尖锐的批评。他写道:“在近代,特别在我们德国,歌剧已经变成一种炫耀奢华的玩艺,其中一些附属品如舞台装饰的辉煌,服装的艳丽,全班合唱队及其组合图案都已变成占优势的独立因素,‘喧宾夺主’了。西赛罗对罗马悲剧

摆出这种阔绰排场早就发出哀叹,在今天人们也常嘲笑歌剧的这种阔绰排场。在悲剧里,关键应该始终是诗,在感性外表上这样浪费当然不合适,……舞台装饰既然辉煌,为着加强效果,服装也就要富丽,其余一切也就应有适当的配合。这样感性方面的富丽堂皇当然往往是已经到来的真正艺术衰颓的标志……”黑格尔认为,如果剧目内容是童话式的、神奇妄诞的,那么,形式上的富丽堂皇是合适的,例如莫扎特的歌剧《魔笛》,“但是如果在布景、服装、器乐这些艺术上费尽了全力,真正的戏剧内容就不会受到认真对待,我们也就觉得自己仿佛置身于《天方夜谭》的气氛里了。”黑格尔特地指出,“这番话也适用于近代芭蕾舞”。这就是说,在黑格尔看来,舞台上过度的阔绰排场并不意味着艺术的繁荣,而是意味着艺术的衰颓!

让我们再来读一段斯坦尼斯拉夫斯基的论述,斯氏曾经在1911年邀请戈登·克雷到莫斯科艺术剧院导演《哈姆雷特》一剧。演出引起了轰动,但是斯坦尼斯拉夫斯基指出,他原来的意图是“使演出显得特别单纯朴素”,“然而它竟是异常的豪华、宏伟、壮观,它的美侵袭了观众的眼睛,以其堂皇富丽把演员们遮盖住了。”

从古罗马的西赛罗到近代德国的黑格尔,再到上世纪俄国的斯坦尼斯拉夫斯基,都曾经对舞台艺术中过度的奢华和宏伟壮观提出了尖锐的批评。黑格尔说这是“喧宾夺主”,这真是一针见血!舞台艺术之“主”必须是人、是演员所扮演的角色,让“堂皇富丽把演员们遮盖住”,这是艺术的悲哀,不是艺术的骄傲。

有人认为,舞台艺术的奢华之风与西方的影响有关,譬如,有的西方音乐剧和歌剧场面就非常浩大,《阿伊达》、《杜兰朵公主》等外国歌剧、音乐剧来华演出更让国人大大开眼界,吊起了国人的胃口。这种看法其实是片面的。西方的音乐剧、歌剧确实有不少是追求大场面的,但是并非全然如此。例如,莫斯科大剧院最新编排的芭蕾舞《黑桃皇后》就极其简朴,舞台上除了一张床,什么也没有。天幕上映着扑克牌的图案,上场人物也不多。歌剧《战争与和平》高度风格化的、十分简朴的舞台装置也是举世闻名的。至于西方的话剧艺术,则更是朝着质朴、简约的方向发展,力求在“空的空间”中最大限度地突出舞台之“主”——人。战后西方最著名的导演如德国的布莱希特、波兰的格洛托夫斯基、英国的布鲁克、美国的谢克纳、丹麦的巴尔巴等人莫不如此。这股潮流对俄罗斯舞台艺术也产生了巨大影响。而西方的大导演们之所以走这条路,是和他们受到中国戏曲“写意”美学的影响分不开的。因此,假使我们一味追求舞台的堂皇富丽,不但脱离世界潮流,而且也是脱离了本民族的审美传统。

现在是刹住舞台上的“浪费”之风的时候了。这种浪费不只是经济上的浪费,而且是一个艺术观、审美观的问题,是要不要把塑造人的形象放在首位,并以此教育观众的问题。

六、从精品走向经典

正如文化部陈晓光副部长所说,入选的舞台艺术精品在

某些方面已经具备了可以成为经典的要素。这就意味着精品还不能说是经典,它只是接近了经典的品质。陈晓光指出:“经典是经过时间和空间的检验,已经流传于世、家喻户晓的杰作。一部艺术作品能够经过时间和空间的检验,就是经过了历史和人民群众的检验,就是经典。”

历史表明,真正的经典是难以有计划、有步骤地“打造”的,它往往是可遇而不可求的。经典也不是可以用钱堆砌起来的,恰恰相反,它往往是贫困的产物、苦难的产物。温家宝总理在同文学艺术家谈心时谈到司马迁在《报任安书》中列举的八件事:“文王拘而演《周易》;仲尼厄而作《春秋》;屈原放逐,乃赋《离骚》;左丘失明,厥有《国语》;孙子膑脚,《兵法》修列;不韦迁蜀,世传《吕览》;韩非囚秦《说难》、《孤愤》;《诗》三百篇,大抵圣贤发愤之所为作也。”这些例子证明:有时恰恰是逆境出杰作,逆境出大师。

这里不妨补充我们的邻国俄罗斯的几个例子:普希金被放逐南俄,受到软禁,陀思妥耶夫斯基被流放西伯利亚十年,高尔基在俄国社会最底层做过几十种苦工,尼·阿·奥斯特洛夫斯基双目失明、瘫痪卧床,可是,他们却写出了不朽的杰作、真正的经典。

今天我们的作家艺术家们的政治待遇、生活待遇都是历史上最好的。革命年代、战争年代、困难时期、文革时期,都已经成为过去。生活在这样优裕的环境中,我们能不能创作出能震撼人心、并且在世界上得到承认的真正的杰作呢?关键还是看作家艺术家自己。首先要看能不能“发愤”,面对社会上那些不公正的现象,是否还“愤怒”得起来。也就是说,你是否有强烈的社会责任感,是否能像胡锦涛总书记所说的那样,“真情热爱人民、真正了解人民、真诚理解人民”,“为人民放歌,为人民抒情,为人民呼吁”。只有真正站在人民立场上,才会热情地倡导真善美,愤怒地鞭挞假恶丑,才会受到人民群众的欢迎。

从精品走向经典,意味着在思想上、艺术上进一步提高。这就需要锲而不舍的精神,“十年磨一剑”的精神。而“磨”的最好办法之一,就是批评。这种批评来自专家、同行,也来自广大人民群众。在实事求是的、科学的批评和自我批评中,精品才能“磨”成经典。这就回到文章开头所谈的艺术批评问题,没有批评就没有精品,没有批评更没有经典。

我们相信,舞台艺术精品工程是通向经典之路。

注:

黑格尔:《美学》第3卷(下),商务印书馆,1981年版,第280-281页。

斯坦尼斯拉夫斯基:《我的艺术生活》,《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第1卷,中国电影出版社,1979年版,第407页。

(陈世雄,厦门大学人文学院教授、博士生导师)

责任编辑/张玲